

El mueble como estructurador del espacio en la vivienda moderna

John Arango Flórez (*)

Actas de Diseño (2017, marzo),
Vol. 22, pp. 219-229 ISSN 1850-2032.
Fecha de recepción: agosto 2012
Fecha de aceptación: julio 2014
Versión final: noviembre 2016

Resumen: Aunque usualmente se ha estudiado y entendido la arquitectura moderna a partir de las estructuras formales, portantes y fijas, estructuras que definen, relacionan y separan los espacios interiores y exteriores, este trabajo se plantea formular como hipótesis que gran parte del espacio doméstico moderno está definido por estructuras blandas: muebles, paneles corredizos y plegadizos, alfombras, cortinas, etc. que en algunos edificios de la modernidad son imprescindibles para entender su estructura espacial.

Palabras clave: Arquitectura - Estructura espacial - Mobiliario - Mueble - Vivienda.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en p. 229]

Introducción

[...], todo espacio despojado de sus muebles parecerá muerto.

La mayor parte de los objetos que generalmente son tratados aparte, en una historia de las artes decorativas, pertenecen totalmente a la arquitectura, ya que son los qué, precisamente, le confieren su existencia emocional e intelectual. (Frankl, 1981, p. 214)

Comúnmente la relación entre arquitectura y mobiliario se ha entendido simplemente como entre un contenedor y su contenido. Los muebles han sido entendidos como objetos desligados del espacio y lo que se pretende demostrar aquí es cómo en algunos casos de la modernidad estos desempeñan un papel mayor y dejan de considerarse como entidades independientes de la conformación del espacio, es por ello que gran parte del carácter de la arquitectura moderna radica en la relación estrecha que tiene con algunos muebles que la determinan.

Se quiere también mostrar el papel fundamental que jugaron estos muebles en la construcción del espacio de la vivienda moderna; cuánta dependencia tienen los muebles del espacio y los espacios de los muebles, y si estos definen los lugares en el sentido aristotélico, es decir, si los muebles, al entenderse como *lugares* o campos espaciales, definen y crean el espacio de la modernidad. Así entonces, interesan aquellas hibridaciones a medio camino entre mueble e inmueble que por su posición, también intermedia, entre el edificio y el usuario, soportan gran parte de las condiciones de habitabilidad, calidad espacial, funcionalidad, dinámica, flexibilidad y estética de la vivienda moderna y así, sirvieron de sustento proyectual y teórico a propuestas de algunos arquitectos en los albores del siglo XX.

Las relaciones entre la arquitectura moderna y las actividades que alberga y cómo estas a su vez dependen de los muebles, fueron cruciales para este trabajo. Varios autores ya han tratado de establecer los puntos de contacto entre estructura formal y modos de vida, entre espacio y actividad, en la arquitectura. Se destaca de nuevo la posición de Paul Frankl, quien sostiene que “[...].El sen-

tido del espacio nace solamente de su moblaje, por lo que es un grave error pretender explicar la arquitectura en su sentido estético o histórico sin la existencia de este mobiliario”. (Frankl, 1981)

Postura de la que interesa la manera en que la arquitectura se relaciona con los modos de vida entendiendo estos en su dimensión ritual y cómo estos ritos pudieron dar forma al espacio moderno.

Y también Giulio Carlo Argan quien dice que “[...]. Puede afirmarse que el gran descubrimiento de la arquitectura moderna es la sustitución del módulo-medida por el módulo-objeto” (Argan, 1965). Y cuya postura complementa el papel de los objetos en el espacio entendidos más como moduladores del mismo y establece la diferencia entre el objeto como medida, módulo medida propio del Renacimiento y el objeto como modulador del espacio, módulo objeto propio de la modernidad. El objeto así ya no es concebido cuantitativamente sino cualitativamente, es decir que éstos no están ahí sólo para permitir ver la gradación del espacio métrico sino que ellos establecen nuevas relaciones entre el espacio y sus habitantes, cambian la curvatura del espacio.

También se tratará de ver si estas posturas son válidas para toda la arquitectura moderna o si son ejemplos aislados los que presentan esta simbiosis entre las estructuras portantes y estructuras blandas.

El método que usa Robin Evans (2005) para rastrear los modos de vida en la arquitectura ha sido de gran ayuda para este trabajo. Lo que interesa es como Evans a partir de los planos y la relación que él establece con la pintura y los relatos de la época, logra reconstruir cómo se desenvolvían las acciones humanas en los espacios y lanzar hipótesis del sentido de esas estructuras espaciales en relación con dichas actividades, develando los dispositivos arquitectónicos que las constituyen. El siguiente texto muestra bien que es lo que él persigue:

Si algo describe una planta arquitectónica es la naturaleza de las relaciones humanas [...] pero lo que generalmente está ausente [...] es como ocuparán las figuras humanas dicho espacio. [...] Sin embargo, si se amplía el círculo para recoger material que vaya

más allá de los dibujos de arquitectura, seguramente uno podría esperar alguna concordancia entre los tópicos del planeamiento de las viviendas y los modos comunes en los que la gente se coloca en relación los unos con los otros [...] (ídem, p. 72)

Apoyándose, entonces, en la manera de encontrar las relaciones entre estructuras espaciales y modos de vida, pero ampliándola con testimonios fotográficos y de video, y complementándola con la búsqueda de las relaciones entre forma corpórea y forma espacial establecida por Frankl, este trabajo develará algunos de los dispositivos arquitectónicos que hacen posible el desenvolvimiento de las acciones humanas en la vivienda moderna. Pero se distancia de las aproximaciones de Frankl y Evans en la medida en que sólo se centró en la relación entre el espacio moderno y los muebles que lo definieron.

Se abordaron entonces, los distintos capítulos buscando un orden tal que se describen y analizan los proyectos en la secuencia temporal de la relación moderna entre mueble y espacio arquitectónico, desde sus inicios en el siglo XIX, cuando aparecen los primeros dispositivos en la arquitectura pre-moderna revisados en el primer capítulo, pasando por los años de entre-guerras donde esta relación se desarrolla de manera muy intensa, en los capítulos 2, 3 y 4, y finalizando con el capítulo 5 en la segunda posguerra, donde las tecnologías derivadas de la guerra permitieron llevar al límite la relación entre mueble y espacio en la arquitectura moderna.

El muro - mueble

Para comenzar a entender la manera en que algunos elementos de carácter blando ayudaron a definir la estructura espacial de la vivienda moderna hay que estudiar el momento en que el muro se vuelve útil, se hace grueso, se agranda y en su espesor se ahueca para dejar un espacio en su interior, este espesor y su oquedad se alían con un tercero, un mueble o un conjunto de estos que se fijan a este muro, cuya materialidad sufre grandes modificaciones, para componer así una versión intermedia entre arquitectura y mobiliario.

A partir de esta definición se podrá rastrear una nueva relación entre arquitectura y mueble hasta bien entrado el siglo XIX cuando se pretendía ordenar la nueva vivienda y liberar los espacios de estorbosos muebles, los arquitectos optaron por darle espesor a algunos muros para alojar allí inicialmente los armarios.

Fue particularmente en las casas de alquiler para la clase obrera donde se propusieron estos muros útiles de manera más general, para suplir la ocasional falta de armarios y permitirle así un poco de orden a los futuros habitantes. Tal es el caso de las cocinas que gracias a los electrodomésticos y muebles empotrados pudieron ser ubicadas justo al lado del comedor y salir de su oscura posición en el sótano, en la vivienda obrera donde la cocina y el comedor compartían el mismo espacio, siendo el comedor el lugar de reunión por excelencia de estas casas que carecían de salón, la cocina se ubicó en una posición privilegiada, justo en el lugar de la reunión familiar y social

de la casa. Empiezan a aparecer entonces las cohabitaciones de actividades tan importantes para este trabajo. Desde mediados del siglo XIX, en Estados Unidos, se utilizaban los muros útiles para solucionar algunos problemas de higiene y habitabilidad que agobiaban a Europa por la misma época, para los arquitectos europeos era América el lugar donde se habían entendido de manera más clara problemas como la optimización del espacios en pro de la higiene y el confort.

Lo que más interesa a este trabajo de estas experiencias norteamericanas de la pre-modernidad arquitectónica, es que en los tratados sobre economía doméstica americanos es donde aparecen por primera vez de manera sistemática muros útiles, en algunos casos con paneles corredizos, como organizadores y definidores de espacios.

Muchos de los arquitectos europeos en sus viajes a Estados Unidos estuvieron fuertemente impresionados por estos nuevos dispositivos y tanto Adolf Loos como Le Corbusier los mencionan en sus textos. Lo que parece evidente es que antes que los arquitectos europeos, son las amas de casa estadounidenses quienes proponen la necesidad de estos muebles, dispositivos mediadores entre espacio y habitante, que definen y optimizan funcionalmente los programas domésticos.

Muros-Mueble en Adolf Loos

Sin embargo, fue Adolf Loos uno de los primeros arquitectos modernos en hablar del tema.

[...]. Las paredes de una casa pertenecen al arquitecto. Puede hacer con ella lo que le plazca; y lo mismo que sucede con las paredes, también pasa con los muebles que no son movibles. No deben aparecer muebles, son parte de la pared y no poseen vida propia [...] (Loos, 1972).

Se evidencia así la estrategia que usó Loos para definir sus espacios desde la materialidad de los muros, al decir que el mueble es parte de la pared Loos está eliminando la autonomía del mueble y lo está proponiendo como consecuencia de una operación plástica ocurrida al muro, el muro-mueble loosiano resulta de una especie de labrado, no es una simple unión de dos cosas separadas, sino que el mueble está esculpido en la misma materialidad del muro, en esto radica su inseparabilidad.

Si se revisan las fotografías de varios muros de este tipo, se notará que no hay gradaciones de material entre el muro y el mueble que contiene, los elementos formales y las relaciones entre estos (color, textura, etc.) siempre darán a entender que entre ambos no hay distancias, el espacio se adhiere a los muros en forma de mueble, son una y misma cosa.

Pero no es lo único, otra operación aparece cuando el mueble emerge del piso creando una especie de relieve, el *raumplan* no sólo define niveles y jerarquías espaciales sino que crea el espacio a partir de la modulación de este piso, entonces espacios como la habitación de la señora en la villa Müller no sólo dependen del espesor del muro, sino también del piso y hasta del techo y la manera en que estos elementos espaciales devienen mueble, evidenciando así una actitud frente a lo que el mismo llamó el

principio de revestimiento (Loos, 1984), que es el que dicta el carácter de los muros-mueble, por lo tanto son estos (como límite visual y por eso como revestimiento antes que como estructura portante) los estructuradores de su espacialidad.

Muros-Mueble en Le Corbusier

Los casilleros son el centro del discurso corbusieriano sobre los muebles modernos y resultan de las reflexiones expuestas en libro: *L'Art décoratif d'Aujourd'hui* de 1925 (LeCorbusier, 1958) donde ejemplificaba su posición con imágenes de objetos y muebles de oficina que se producían en la época. Un grabado es especialmente llamativo, en este aparece un aparente despacho de oficinas, los casilleros estándar ocupan todo el espacio, lo delimitan, lo dimensionan y lo modulan, la imagen está flanqueada por objetos usados en las oficina, todos objetos tipo, producidos en serie y adecuados al uso del espacio, una frase completa la imagen “aunque frío y brutal, es justo y verdadero, estos son los elementos básicos”. (LeCorbusier, 1958)

A partir de esta imagen se podrá rastrear esta actitud con el espacio en toda la obra doméstica de Le Corbusier, comenzando por la *Petite Maison* donde un casillero estructura el espacio de la casa, generando un pequeño vestíbulo, frenando la velocidad de ingreso al salón y conduciendo el recorrido, todo esto, sin cancelar la visión global del espacio gracias a su estatura, apenas superior a la del antepecho de las ventanas, además este pequeño muro espeso diferencia sus funciones a lado y lado sirviendo cada espacio de manera específica.

Siguiendo con el pabellón de *L'Esprit Nouveau* que estaba modulado interiormente por casilleros *standard* entre el *budoir* y el salón y dividiendo las habitaciones en el segundo piso, estos se presentaban como muebles útiles e indispensables en cualquier casa moderna, que propician una mejoría en la calidad de vida de los habitantes al no estorbarse con las ventanas, ni con las circulaciones y permitiendo además el orden del espacio y de los enseres personales de manera rápida.

Otros proyectos plantean esta relación inseparable entre muros y muebles pero a partir de la materialidad, muebles que se fabrican con los mismos materiales del muro como en la Villa La Roche-Jeanneret, donde algunos sillares y muros bajos funcionan como estantes y cuyos entrepaños son losetas vaciadas en concreto; o muebles conjuntos como los que aparecen entre el baño y la habitación principal de la villa Savoya marcando límites pero sin separar completamente ambos espacios, primero el armario, que no llega hasta el techo brindando una sensación de unidad a pesar de la diferencia programática de ambos espacios; y segundo la meridiana, silla de descanso (*chaise lounge*) cuyo revestimiento en baldosín cerámico indica el espacio al que sirve, apenas delimitándolo y permitiendo su completa visibilidad sólo interrumpida por una cortina que se corre esporádicamente.

Otros dispositivos, como las fachadas espesas propuestas para la *Ville Radieuse* (LeCorbusier, 1964) plantean la liberación del espacio interior soportando toda la carga funcional en un muro, paneles corredizos en la parte superior permiten el control de la luz al interior, las bi-

bliotecas sirven de tamiz de la luz a manera de persiana, incluso el piso adyacente a la ventana es susceptible de convertirse en mueble alojando algunos cajones y sobre el cual una mesa adosada complementa el estudio, este último caso aparece construido en la habitación de invitados de la *petite maison*, el piso también es espeso y define un rincón de la habitación, elevando una mesa empotrada y una silla para permitir una mejor iluminación desde la única ventana que da a la terraza de la casa, aquí el muro con la ventana y el piso con la cajonera dan lugar a la mesa empotrada, adosada a ambos, creando así un lugar de recogimiento, un rincón privado.

Muros-Mueble en Mies Van der Rohe

Aunque históricamente se le atribuyen muchos muebles, Mies no se limitó en este sentido a sillas y mesas, los casos más famosos como los sillones Barcelona o Brno no son los únicos elementos no arquitectónicos que Mies usaba para definir espacialmente sus proyectos. Menos famosos son los muros-mueble, aquellos que, como en Le Corbusier o Loos, se presentan como un paso intermedio entre la arquitectura y el diseño industrial y que junto a sus hermanos más celebrados, los muebles móviles, dan sentido a sus espacios.

El ejemplo más claro de esta relación entre muebles y espacio arquitectónico ocurrió en la casa Farnsworth, donde el espacio contenido entre cuatro fachadas de vidrio y dos losas planas, está estructurado inicialmente por dos muros-mueble, que además de dividir el espacio (no de manera simétrica), permiten que las actividades se desprendan de estos.

El primero funciona como núcleo técnico y soporta gran parte de la carga funcional de la casa, de un lado es cocina; en otro esta el baño social; el buitrón de desagües de aguas lluvias y la calefacción en el centro, del otro la chimenea y guardaderos y en su cuarto costado está el baño de la habitación. El segundo es un armario, que ayuda a conformar el salón y separa la zona social de la alcoba. La materialidad evidencia de que estos dispositivos no pertenecen a la estructura portante de la casa, además ambos muros-mueble se separan del cielo raso permitiendo un continuo espacial, y reforzando la intensión formal de que sean percibidos más como muebles que como muros, el hecho de que sean fijos, por lo menos en el caso del núcleo central, refuerza la influencia que tienen con el espacio que los circunda, lo que permite que el resto del mobiliario, también propuesto por Mies, pueda ocupar de manera más dinámica las distintas estancias de la casa o incluso como ocurrió ya, si el mobiliario que ocupa estas estancias no es el propuesto en el proyecto original –desvirtuando aparentemente la propuesta espacial del arquitecto– la esencia del espacio no se pierde porque reposa en el muro-mueble, en el núcleo espacial y funcional de la casa.

Pero otra historia sería si los que cambian o desaparecen son los muros-mueble, si no estuvieran podría decirse que el espacio desaparece, no sólo no podría usarse por su carácter técnico, sino que no habría jerarquía clara, ni “lugares” al interior del espacio, la mirada se escaparía y la casa sería una caja de vidrio diáfana y sin estructura espacial. Una manera de imaginar esto sería a través de las

fotografías tomadas durante la construcción, Aunque que la estructura formal y portante de la casa aparece casi lista se nota la falta de los muros-mueble en el interior para entenderla en toda su dimensión evidenciando que el espacio de la casa Farnsworth depende profundamente de los muros-mueble que finalmente la definen y estructuran. Así, lo que estos ejemplos muestran es el nivel de importancia que los muebles empiezan a cobrar en la modernidad al ligarlos directamente a los muros, dotando a los espacios domésticos de esta época de algunas de las condiciones funcionales –ligadas a la cohabitación y optimización de actividades–, sensibles –como la construcción del espacio desde los acontecimientos de la vida que se despliegan en él– y formales –como consecuencia de los anteriores– que los representaron históricamente, que fueron inéditas hasta su aparición y que de manera específica serán tratadas en los capítulos subsiguientes.

Sobre el mueble y la cohabitación de actividades

Entre las distintas posibilidades que la fusión, entre muros y muebles, permitieron a los arquitectos modernos, la de reunir varias actividades en una misma unidad espacial es quizá la que mejor demuestra el papel esencial que jugó el mueble en la estructuración del espacio doméstico, pero el proceso de reunir varios espacios fue lento y en la arquitectura moderna comenzó entre espacios interiores, y en este sentido, estas cohabitaciones parecen haber ocurrido de dos maneras: Simultánea y Sucesivamente.

Cohabitaciones simultáneas

Entre interiores

Una cohabitación muy generalizada en la modernidad fue la del salón-comedor, que incluso se llegaron a integrar en un sólo mueble, como en la mesa de la casa Schröder de Gerrit Rietveld donde la cocina y el comedor se unen, se elimina el salón como espacio independiente y es la mesa del comedor la que termina haciendo las veces de lugar de reunión social en el primer piso, la co-habitación es una especie de unión de actividades en un mueble. La Unidad de Habitación de Marsella diseñada por Le Corbusier entre 1946 y 1952 es donde el arquitecto cifra toda su reflexión sobre la vivienda en esta unión de tres actividades, sin abolir el espacio del salón propone una distribución que sería el modelo para este espacio común incluso hasta hoy.

La cohabitación Cocina-Comedor-Salón, sólo ocurre en los apartamentos de tipología familiar y esto cobra sentido cuando se entiende que para Le Corbusier la *salle comune* representa el espacio de la familia, partiendo del hogar, la hoguera, el fuego, entonces: la cocina, como hecho fundamental que ha reunido a la familia a través de la historia de la civilización.

La cocina comedor salón de la unidad de habitación es primero un dispositivo de visibilidad, la madre no está oculta en una cocina lejana y oscura mientras su familia espera en el comedor, ella está ahí detrás de la barra, y

después es un dispositivo de control para que la madre pueda dirigir su hogar, fue planteada como el corazón de la célula, el espacio donde la mujer reivindica su papel en la sociedad como albacea de los valores familiares y como educadora principal en la vida de sus hijos.

Entre interior y exterior

Otro tipo de cohabitación simultánea de actividades ocurrió en la modernidad, y esta vez se dio en umbrales, a saber, la reunión entre interiores y exteriores.

Muchos dispositivos arquitectónicos sirvieron a esta relación: las ventanas corridas, los ventanales vidriados, las terrazas jardín, los jardines de invierno entre otros y muchos de estos se valieron de muebles para cualificar esta relación.

En las Unidades de Habitación por ejemplo se planteó esta relación a través de la terraza-balcón entablando una relación directa con salón-comedor-cocina gracias a algunos muebles, lo que permite a todo este piso estar en contacto directo con la naturaleza casi sin obstrucción. El primer mueble sirve de límite, el piso se levanta a manera de murete entre el salón y el balcón para alojar la calefacción generando un asiento, además que sirve de soporte para la puerta plegadiza y provee un espacio para guardar; el segundo es el antepecho del balcón que se desdobra y se vuelve mesa creando un nicho de luz debajo a través del calado que funciona finalmente como una especie de ventilador incorporado al muro.

Esta reflexión comienza en Le Corbusier con el proyecto de la *Petit Maison*, donde un espacio llama poderosamente la atención, el salón de verano, un patio que se dispone entre la casa y el paisaje del lago, pero al llegar allí un muro bloquea la mirada, apenas se ven por encima las lejanas montañas de los Alpes, ciertamente sería un recorrido decepcionante si no fuera por un mueble que se apoya justo debajo de la única abertura del grueso muro: la mesa empotrada, yuxtapuesta justo debajo del sillar de la ventana cuadrada que enmarca una porción paisaje, la mesa no se apoya simplemente sobre este muro, continúa verticalmente a manera de muro más delgado en la parte inferior de la ventana enmarcando la vista lejana y construyendo el alféizar.

Pero más que un uso, lo que este espacio compuesto por muebles crea, es la experiencia de construir con la mirada un paisaje que inicia en la arquitectura y termina en la naturaleza, así al recortar la naturaleza con la ventana, esta se vuelve paisaje y entonces el hombre puede contemplarla; además al adosar la mesa al muro, la ventana cobra una nueva dimensión, es como si del muro saliera una protuberancia haciendo que el comer y contemplar el paisaje sean una misma actividad, una experiencia estética del espacio.

Pero, esta reflexión sobre la construcción del paisaje con la mirada no ocurría solamente en las terrazas, en el interior del pabellón de *L'Esprit Nouveau* la mesa del salón se dispone igual que en la *Petite Maison* pero yuxtapuesta a un muro ciego del que cuelga una pintura que opera como una ventana, aquí la mirada se fuga no a un paisaje natural sino a uno artificial, La *Nature Morte de L'Esprit Nouveau* del mismo Le Corbusier, un paisaje compuesto por objetos tipo como botellas y vasos sobre un fondo plano y neutro. Si se comparan las fotos con la que Le

Corbusier publicó su pabellón y la del salón de verano de la Petite Maison se notará una gran similitud, a partir de los objetos que se encuentran sobre ambas mesas, libros tazas, cenicero, pipa, florero vasijas se puede deducir que ambos salones están dispuestos a las mismas actividades, la contemplación activa y el cultivo del espíritu.

En otros proyectos como el pabellón de *L'Esprit Nouveau* en París y la Villa Savoya en Poissy, ocurren situaciones similares, en las terrazas jardín se disponen mesas cuya materialidad es la misma que la de la arquitectura, en concreto, empotradas y yuxtapuestas a un vano que enmarca el paisaje lejano.

En Rietveld hay una conciencia similar, en las mesas de la casa Schröder la disposición relativa a los alféizares tiene una especie de continuidad entre interior y exterior a través de las superficies verticales de las ventanas y horizontales de los alféizares y mesas. Aunque seguramente esta disposición tiene que ver también con la optimización del espacio mientras el mueble no se está usando, es remarcable el hecho que no todos los arquitectos modernos tenían esta actitud frente a este mueble, Adolf Loos o Mies por ejemplo preferían la disposición central de la mesa.

Entre diferentes niveles

Otra simultaneidad de actividades ocurrió cuando los arquitectos aplicaron a la vivienda la doble altura en algunos espacios particulares, permitiendo que espacios privados, como las habitaciones, se relacionaran con espacios de sociabilidad como el salón. Pero aún en la modernidad entre estos espacios y actividades, hasta entonces antagónicos, no había una relación directa, más bien lo que ocurre es una especie de mediación por parte de dispositivos como bibliotecas, paneles móviles, mesas empotradas, asientos, en fin, muebles que permitieron que estas cohabitaciones ocurrieran indirectamente. Las escaleras tuvieron una atención especial por parte de algunos arquitectos como Pierre Chareau, quien en la casa de vidrio plantea varias maneras de entender las escaleras como objetos en la estructura espacial, entre la habitación principal y el estudio privado hay una escalera oculta que sale del cielo raso y que evidencia el nivel de privacidad que el doctor Dalsace requería en este espacio particular, hasta el punto de eliminar no sólo la conexión visual sino también la física entre ambos espacios a través de un dispositivo mecánico, un mueble que deviene arquitectura. Otro caso es la escalera móvil ubicada en la gran biblioteca en el salón a doble altura, que gracias a rodachinas puede desplazarse y así encontrar libros que por la altura de su posición no pueden ser alcanzados. También en algunos proyectos de Le Corbusier las escaleras tienen un tratamiento especial y aunque no tiene un nivel de independencia tan alto como en Pierre Chareau si plantean una inquietud sobre la objetualidad de que se dotaba a estos elementos arquitectónicos, la escalera del pabellón de *L'Esprit Nouveau* es un dispositivo casi independiente gracias al contraste de su materialidad, el mismo Le Corbusier la comparaba con una escalera de barco que como en Chareau podría desaparecer temporalmente y permitir algún uso del espacio en su ausencia. Las escaleras de la casa Citrohan plantean otra cuestión que tiene que ver con la conexión visual que se logra al

separar la escalera tanto formal como estructuralmente del resto de la casa, convirtiéndola en un objeto independiente de la estructura espacial aunque fijo.

Este tipo de situaciones muestra como la actividad del espacio se apoya en los muebles para desplegarse en el espacio, quizá porque en últimas son estos los elementos más cercanos al cuerpo de los habitantes y por ende los que median la relación entre el hombre y la arquitectura que habita.

Cohabitaciones sucesivas

Algunos dispositivos marcaron las distintas posibilidades que los muebles podrían brindar para flexibilizar en el tiempo en el espacio moderno y dos tipos de metamorfosis fueron usadas por los arquitectos para lograr esta situación: por desplazamiento y por plegamiento, cada una asociada a muebles que dieron forma a espacios domésticos en superficies reducidas.

Metamorfosis por desplazamiento

En el segundo nivel de la casa Schröder Rietveld propone un espacio que en el día unifica las estancias, un espacio abierto tanto hacia el exterior como entre los lugares que lo componen al interior, este gran salón posibilita jugar, estudiar, recibir visitas y comer (de día) y dormir (de noche) esta diferenciación programática se logra describiendo una serie de paneles ocultos en los muros, preparando las camas (que en el día habían sido sofás) y sacando de cajones empotrados todas las ropas necesarias para disponerse a la noche, todos estos dispositivos en últimas posibilitan a cada miembro de la familia aislarse en la noche en su propio rincón íntimo.

El piso, en el día, es un continuo espacial, un espacio total que tiene un pivote central en la escalera y en la noche se subdivide en cinco espacios: tres habitaciones, un baño y el comedor que permanece sin alteraciones excepto por ser la posible alcoba de huéspedes, gracias al catre que se encuentra adosado a la escalera, alrededor de la cual se dispone la circulación entre los distintos espacios nocturnos y el primer nivel.

Otros muebles esenciales para esta cohabitación, los sofás-camas, son curiosamente estáticos, aunque se esperaba que la condición temporal del espacio permitiera que los muebles cambiaran de lugar, en el caso de las camas de la casa Schröder esto no ocurre, excepto por la doble condición funcional que les permite ser usados de día como sofá y de noche como cama, de cualquier forma, una de las condiciones más importantes en el mobiliario de Rietveld es su extrema franqueza con la función, al arquitecto no le interesa ocultar las camas, más bien, trata de simplificar la carga de sentido que culturalmente tiene la cama como objeto meramente nocturno, al incluirla dentro del conjunto espacial de la casa procura que la cama no funcione sólo como tal, sino también como sofá sin tener que disfrazarla. Esta situación se nota mejor en las casas en hilera que construyera más tarde justo al frente de la casa Schröder, en Erasmuslaan, el único espacio de la planta baja se divide en la noche con muros corredizos y justo en el salón hay una cama, franca, que no pretende ser otra cosa más que la evidencia de la función de ese espacio en la noche.

Para Rietveld el espacio es una continuidad en movimiento, la arquitectura se va transformando y en esa transformación es donde radica la posibilidad de habitarlo. Le Corbusier también hizo un aporte importante a la sucesión de actividades en el tiempo a través de muebles, los muros y camas transformables fueron importantes particularmente en los proyectos de vivienda colectiva y atribuye a estos muebles cualidades que permitían al espacio reducido de las viviendas de obreros tener la calidad de casas mucho más grandes y costosas, como un gran salón para la vida social y en familia, espacio iluminado y ventilado generosamente, habitaciones individuales para cada miembro de la familia, entre otras. Refiriéndose a unos esquemas con los que trataría de evidenciar los problemas de vivir en una ciudad industrial donde las actividades y los tiempos se superponen desordenadamente Le Corbusier diría: “[...]Únicamente el ciclo de veinticuatro horas y la radiación solar pueden enseñarnos como debemos construir. [...]” (LeCorbusier & Pierrefeu, 1979).

Es en las casas en hilera de Stuttgart donde se experimenta con estos dispositivos como transformadores radicales del espacio de la vivienda moderna, aquí el muro opuesto al ventanal corrido está cerrado y tiene adosados dos muros útiles que ocultan los dispositivos que permiten a este espacio transformarse: Paneles y camas corredizas. A partir de éste proyecto nacen propuestas como los muros y camas corredizas y plegadizas en las casas de Stuttgart, Inmuebles Wanner, Casas Loucheur y en la Unidad de Habitación de Marsella.

Metamorfosis por plegamiento

Fruto de la propuesta de Stuttgart entre 1928 y 1929 Le Corbusier desarrolló un proyecto no construido que modula las actividades y sus espacios en el tiempo de manera drástica a través de estos dispositivos: El *Immuable Locatif Wanner*, ubicado en Ginebra Suiza, es un edificio de 7 plantas, con cuatro apartamentos por piso en dos tipos, con áreas similares (60 m²) pero distinta distribución espacial.

Los planos aparecen en una página de las Obras Completas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret (LeCorbusier & Jeanneret, 1946, p. 184) donde lo más llamativo es el particular dibujo de las plantas: Aunque cada una pareciera mostrar apartamentos distintos a lado y lado del edificio, tras una revisión más detallada se ve que son el mismo a pesar de sus diferencias. En la parte inferior del plano hay tres palabras, en el centro *plan* (plano) bajo los apartamento de la izquierda *de nuit* (noche) y bajo los de la derecha *de jour* (día). Así lo que representan estas plantas es la transformación que sufre cada apartamento según la hora, a partir de una serie de dispositivos móviles, plegables y corredizos, definiendo las actividades que el espacio soportará.

En ambos el gran salón abierto permite relacionar los servicios (cocina y baños) y un jardín elevado a doble altura durante el día; mientras que en la noche de los muros y pisos emergen camas, las mesas se pliegan o esconden y una serie de paneles plegadizos, ocultos de manera sutil en pequeños espacios de los casilleros, dividen este gran salón en tres o cuatro espacios más pequeños (según el tipo) que sirven como dormitorios.

En estos proyectos el usuario ideal fue siempre la familia, la cantidad de camas es suficiente para que las tipologías soporten una pareja con cuatro hijos en un mínimo de metros cuadrados, pero la casa en Le Corbusier no se podría concebir como un espacio único que aloja indistintamente a todos los miembros familiares, si el pilar de la sociedad es la familia, el pilar de la familia es el individuo y estos proyectos también propician la privacidad, de día la casa es el gran salón que representa y aloja los valores colectivos y familiares, mientras que la noche es para la individualidad, para los rituales propios e íntimos que se encuentran plegados dentro de los pisos y muros. La consecuencia construida más importante de estas cohabitaciones sucesivas fueron los cuartos de niños en las Unidades de Habitación que se inauguraron con la de Marsella, donde un muro corredizo divide el espacio y las camas están plegadas en los muros, permitiendo su doble funcionalidad diurna y nocturna.

Vale la pena mencionar que para Le Corbusier era necesaria la división en la alcoba de los niños, no solo por cuestiones prácticas de optimización del espacio, como si lo son las camas plegadas, sino también por cuestiones higiénicas y morales, ya que la promiscuidad familiar era, entre otros, uno de los problemas que encontraba cuando analizaba la manera en que vivían las familias obreras en una sola pieza o incluso en una sola cama.

Entonces, las cohabitaciones de actividades en la arquitectura moderna no fueron solamente la consecuencia espacial a un problema práctico de proporciones y área, más bien fueron exploraciones espaciales de nuevas maneras de habitar ligadas a modos de vida emergentes, como los de los obreros, nuevas temporalidades, tecnologías constructivas y maneras de entender la salud y el bienestar humano.

Además fueron dispositivos pedagógicos donde la familia y en especial los niños son llevados de la mano hacia el buen vivir, el espacio de las casas: Schröder, la Unidad de Habitación de Marsella, las de Stuttgart y el Inmueble Wanner enseña a vivir con los valores de higiene, eficiencia, unión familiar y social que promulga la realidad histórica de la época.

Finalmente estas cohabitaciones sólo pudieron ser posibles gracias a casilleros, paneles corredizos y plegadizos, mesas, camas, en fin, muebles que cualificaron, definieron y estructuraron estos espacios domésticos modernos.

Sobre el mueble y la optimización del espacio

La estructura espacial que se logra al hacer cohabitar varias actividades en una misma entidad espacial propició la optimización del espacio, de hecho, una de las razones más importantes por las que los arquitectos modernos exploraron las situaciones vistas en el capítulo anterior fue la necesidad de proveer hogares baratos a la clase trabajadora de la época.

La taylorización de los elementos constructivos optimizó la arquitectura en términos cuantitativos, (construcción en masa y a bajo costo), pero en términos cualitativos fue la utilización de muebles lo que permitió que algunos espacios pudieran reducirse al máximo sin perder las cualidades funcionales y estéticas (luz, aire, relación con

la naturaleza...) que prometía la arquitectura moderna. Hay dos proyectos que muestran esta relación entre el mueble y la optimización de espacio moderno de manera contundente, son las casas Loucheur del mismo Le Corbusier en 1927 y la cocina de Frankfurt diseñada en 1928 por Margarete Schütte-Lihotzky para la oficina de construcción de esta misma ciudad, dirigida por Ernst May, en el plan de construcción masiva más importante de la primera posguerra en Alemania.

Casas Loucheur

El espacio interior de la casa cambia entre el día y la noche (como se vio antes en el proyecto Wanner). Esto porque los muros útiles guardan de día algunos muebles que posibilitan la noche, específicamente las camas y paneles corredizos o plegadizos que dividen espacios que en el día estuvieron unificados, además algunas actividades se ocultan según la temporalidad, la cocina por ejemplo está abierta durante el día, pero en la noche, desde el espacio adyacente se corre un panel que descubre el dormitorio de los padres y oculta la cocina en la noche, cuando ya no se va a usar.

Un cálculo que aparece en una página de las Obras Completas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret da una idea de la magnitud de la optimización del espacio de las casas Loucheur: "Superficie que se paga 45 m², gracias a las combinaciones móviles y compuestas se pueden utilizar otras habitaciones, superficie total 71 m²". (LeCorbusier & Jeanneret, 1946)

Lo importante aquí es que esta optimización no sólo es cuantitativa sino también cualitativa, la casa de 42 m² ofrece todo lo que una casa de 71 m² podría tener: espacios comunes amplios, habitaciones independientes para los padres e hijos, espacios para la higiene adecuados, mucha luz y ventilación, vista a la naturaleza en el exterior, lugares para exhibir objetos de importancia simbólica y todo esto gracias a algunos muebles.

Cocina de Frankfurt

Bajo la dirección de Ernst May, la oficina de la construcción de Frankfurt desarrolló desde 1925 hasta 1930 todo el plan de expansión de vivienda social de la ciudad, bajo las premisas de tipificación y estandarización de todos los elementos constitutivos de la vivienda, desde los sistemas constructivos prefabricados hasta dispositivos en el espacio que brindaban higiene y mejor calidad de vida además de funcionalidad a la vivienda como las instalaciones técnicas, las cocinas y los muebles.

Estos últimos juegan un papel vital en la definición de los espacios interiores de algunas tipologías, en particular las llamadas *zwofa* (dos familias) del barrio *Praunheim*, propuestas para familias reducidas con uno o dos hijos que se alquilaban completamente amuebladas ya que por la pequeña superficie de 40 m² sólo se podía aprovechar el espacio con mobiliario a medida, estas tipologías presentaban en el salón algunos muros útiles donde estaban ocultas las camas durante el día, para ser usado en la noche como dormitorio.

Pero en este proyecto de vivienda masiva, un espacio ha gozado de especial atención en la historia de la ar-

quitectura: La cocina diseñada por Margarete Schütte-Lihotzky y se ha convertido en el ejemplo más celebrado de taylorización y racionalización del espacio moderno. El título que la arquitecta pone a las plantas del proyecto da una idea de parte de los problemas que se enfrentaban con este: "Planta de cocina normalizada, sin asistente doméstica, para bloques de viviendas" (Espeguet, 2007). Entre estos estaba la reflexión sobre la reducción de movimientos innecesarios por parte de la cocinera, estudiados a partir de esquemas como los que proponía Alexander Klein para el diseño racional de sus proyectos, este análisis derivó en la propuesta de ubicación de las distintas partes de la cocina y la ubicación de una función con respecto a otra teniendo en cuenta un orden lineal y lógico para la preparación de los alimentos.

En las cocinas como la de Frankfurt o la de la Unidad de habitación de Marsella, es a través de la disposición y la materialidad de los muebles que se puede garantizar la higiene de la casa, más aún cuando es en la cocina donde se ubican los centros: funcional, (instalaciones hidráulicas, eléctricas y de gas) moral (el hogar, el fuego) y corporal (alimentación, preparación de alimentos).

Para reducir los costos, no sólo se optimizan los movimientos de la cocinera, sino que también se optimizan los procesos de producción de las mismas cocinas. Todas las piezas de la cocina de Frankfurt eran prefabricadas, las medidas de las superficies de madera y vidrio responden a un módulo que permite aprovechar al máximo las láminas de donde eran cortadas, los cajones y contenedores de vidrio de las especias son producidos en serie, lo mismo que las baldosas, fregaderos, pozuelos y grifos, la lámpara móvil y las sillas, esta cocina tiene una sola tipología, se repitió diez mil veces y se ubicó en cada una de las unidades de los distintos barrios de Frankfurt, ésta es entonces el módulo y la unidad de medida de todo el desarrollo urbano de la ciudad, la cocina de Frankfurt moduló, cuantitativa y cualitativamente el proyecto de expansión de vivienda social más importante de Europa en la época de entre guerras.

Así, el problema de la vivienda mínima, crucial en la modernidad, fue abordado por los arquitectos a un nivel de detalle tan alto que hasta los elementos más prosaicos de la vida fueron tenidos en cuenta en los programas arquitectónicos, lo interesante, a la luz de la mirada que se propone aquí, es que son esos detalles los que dan pie a las propuestas más osadas, diseñando hasta los objetos más cercanos a las actividades específicas de cada espacio, modulando y definiendo así porciones enteras de ciudad, son estos objetos entonces los que dan sentido a estos espacios, los que construyen desde la vida misma el espacio optimizado de la vivienda moderna.

Sobre el mueble y la definición de campos espaciales

Si en el término espacio resuena el hacer-espacio que instaure lugares, en el término lugar habla el disponer-concertar las cosas. Estas cosas no pertenecen a un lugar, sino que ellas mismas son el lugar. El espacio ya no sería entonces la pura extensión uniforme

y equivalente del proyecto técnico-científico, sino un juego de un conjunto de lugares. Cada uno de ellos es una correlación de cosas, un racimo de acontecimientos. Un lugar es una morada de cosas y un habitar del hombre entre ellas. (Cacciari, 1989).

El problema de concebir la vivienda a partir de objetos no se limitó solamente a la solución de espacios mínimos, algunos arquitectos usaron esta estrategia para definir campos espaciales sin tener que recurrir a divisiones drásticas –como muros cerrados– sino más bien demarcándolos en pisos y techos, alivianando la materialidad de los muros, logrando así una manera particular de habitar desde la percepción de una entidad espacial compuesta por *campos* definidos y diferenciados entre sí por objetos a veces muebles y a veces inmuebles, pero que en últimas estructuran el espacio a partir de los acontecimientos particulares que en cada *campo* se define, entonces los muebles son aquí particularizaciones de un espacio comprendido por lugares.

Algunos de ejemplos más claros para entender el papel de los muebles como definidores de campos espaciales en la arquitectura moderna son las casas de Mies van der Rohe, donde a partir de objetos y las relaciones relativas entre ellos se definen estos campos en espacios aparentemente abiertos y sin compartimentación evidente.

La fundación de lugar en la arquitectura de Mies se debe entender en dos momentos: primero en el posarse el edificio en la tierra, ese hacer-espacio original en la arquitectura miesiana consiste en hacer-se su propio suelo ideal horizontal y es esa horizontalidad la que produce la idea engañosa de que su espacio es abierto, continuo y unitario, porque los elementos verticales: pilares y muros, siempre vienen después y nunca rompen ese plano horizontal inicial.

Pero es ahí precisamente cuando aparece el segundo momento de la construcción del espacio como lugar, esta vez en el interior y se da a modo de estructuras de colocación de objetos (Baudrillard, 2003) que aunque no siempre son muebles, tienen en común que no pertenecen a aquel gesto fundacional horizontal, porque ese gesto crea el sitio, define los posibles parajes, no podría entenderse como lugar hasta que no existan los objetos que lo estructuran: Muros, pilares y muebles.

Josep Quetglas dice al respecto:

Junto a los pilares, aparecen entonces los biombos, las mamparas de ébano, ónice, seda, las placas de mármol, los recortes de vegetación adheridos en el cristal. O aparecen también esos objetos brumosos, sobresaturados de forma hasta des-definirse, involucionados, ansiosos de si mismos: butacones, esculturas, sujetos quejosos que ocupan sin poblarlo el escenario miesiano. (Quetglas, 2001, p. 84)

La casa Tugendhat es uno de los manifiestos más interesantes sobre la manera en que el espacio de Mies se construye con estructuras de colocación donde pilares, muros y especialmente muebles definen lugares.

El primer objeto que resalta a la vista desde el acceso al espacio social es el muro de ónice dorado flanqueado por dos pilares cromados, definiendo dos campos: primero el

estudio complementado con la cortina, el pequeño armario y el escritorio con sillas apoyados sobre el colorido tapete y segundo el salón al fondo más cerca de la luz natural de la gran fachada, compuesto por la alfombra blanca sobre la que se apoyan las sillas Barcelona y Brno, las mesas y el busto de William Lehnbruck, presencia metafísica del hombre, del habitante de la casa que ya había sido usada en el del pabellón Barcelona, con la escultura *Luz del amanecer* de Georg Kolbe, apoyada también sobre una alfombra, esta vez de agua.

Se compone así el primer lugar, quizá el más importante dentro de la estructura espacial de este piso, el de la ceremonia social, que encuentra su antecesor directo dos años antes en el salón del trono del mismo pabellón en Barcelona.

El segundo campo espacial en la casa está al lado del salón, construido con madera de ébano, dibuja medio círculo en planta que no alcanza a cerrar completamente el espacio, junto con una mesa redonda fijada al piso y del mismo material, por lo menos seis sillas Brno y dos cortinas de seda que cierran temporalmente el recinto, es el comedor.

Si se compara este espacio con los comedores vistos en capítulos anteriores se notarán diferencias evidentes, la primera es la exclusividad de la actividad, este comedor no plantea posibilidad de cohabitación de actividades y esto se reafirma al no permitir siquiera que la mesa se mueva empotrando la tabla circular sobre un pilar cruciforme, la única posibilidad de variación consiste en un sistema que permite a la mesa ampliarse al doble del tamaño original, permitiendo así alojar hasta a veinte comensales.

La segunda diferencia sería la posición con respecto al espacio, ya no se encuentra adosada a la ventana como en las casas de Rietveld o las de Le Corbusier, sino exenta y justo en medio y la tercera sería la forma, la mesa redonda plantea la eliminación de la jerarquía, la casa Tugendhat encuentra en la mesa del comedor a su objeto más igualitario, pero el gesto formal tiene una segunda consecuencia y es el muro mismo, lo que parece ocurrir es que la mesa impone su forma al muro no al revés, el muro es un eco de este objeto.

Las cortinas de la casa Tugendhat son muros que como el de ónice o el de ébano propician en su materialidad una atmósfera particular, texturizando, transparentando y alivianando la separación entre un espacio y otro, que dejan entrever que pasa del otro lado pero sin permitir intromisión, es una división tan silenciosa y liviana que no sería necesaria la pausa del cuerpo para superar el límite que marca, pero esta agresión sólo se le permite al ojo.

Un proyecto anterior es claro precedente de este dispositivo, el Café de terciopelo y seda en la exposición de la moda femenina de Berlín organizada por el Deutscher Werkbund en 1927. En este proyecto efímero se pretendía romper con la tradición de hacer estantes para mostrar las telas, Mies y Lily Reich, su socia, decidieron entonces construir un espacio con textiles, así, el café de seda y terciopelo se construyó con muros colgados a manera de cortinas.

En parte es este un problema esencial en la arquitectura, Gottfried Semper propuso que en el origen la arquitectura fue básicamente un problema textil y aunque rebasa el

tema de este trabajo, el que la cortina sea un muro de materialidad blanda implica que el problema del mueble es también originario y Mies no dejó de explorarlo, por lo menos en parte.

Alfombras como contenedores horizontales de las actividades humanas, muros preciosos de ónice, ébano, seda y tul, reflejos en los lustrados muros, en los pilares cromados, en la estructura de los muebles, todos se ubican en un espacio supuestamente unitario y generalizante, y a pesar de esto en la casa no se presentan mezclas, cada espacio reclama su individualidad a partir de las demarcaciones que representan esos campos espaciales definidos y estructurados por superficies blandas y permite a cada actividad aislarse virtualmente en su propia balsa.

Las alfombras rectangulares que hay por el suelo, de distintos y tamaños y posiciones, siempre perpendiculares entre sí, no se solapan ni se acoplan; dejan siempre entre ellas una franja vacía, como de un palmo, que las aísla. Se mueve uno en la casa Tugendhat saltando de una balsa a otra, de una demarcación a otra. (Quetglas, 2001).

La esencia de las disposiciones casi rituales de los lugares en las casas miesianas, hay que entenderla en su verdadera intensión, la de ser una celebración, las casas de Mies son templos que no celebran divinidad alguna sino exclusivamente el advenimiento del hombre como protagonista, como actor, como sujeto. (Ábalos, 2000).

La definición de los campos espaciales que instauran lugares, se debe entender como una estrategia donde este espacio está concebido como una correlación de cosas, de objetos, de muebles dentro del continuo donde ocurre la vida, así entonces, el espacio moderno revela su verdadera esencia, la de ser y propiciar aquel *racimo de acontecimientos* del que habla Massimo Cacciari, un lugar en el sentido existencial, es decir “una morada de cosas y un habitar del hombre entre ellas”. (Cacciari, 1989).

Sobre la relación indisoluble mueble - espacio

“El sentido del espacio nace solamente de su moblaje, por lo que es un grave error pretender explicar la arquitectura en su sentido estético o histórico sin la existencia de este mobiliario”. (Frankl, 1981).

Aunque se podría afirmar que en los proyectos revisados hasta aquí no es posible separar los muebles sin destruir su estructura espacial y por ende su arquitectura, este momento final esbozará la posibilidad de continuidad de esta investigación con los ejemplos más drásticos de la estrecha relación entre arquitectura y mueble, proyectos donde los muebles no sólo definen el espacio y las temporalidades de la arquitectura sino que ellos mismos son el espacio.

Dos actitudes se encontraron en esta relación, la primera es entender el edificio como un mueble en el paisaje, que podría ubicarse en cualquier parte; la otra es entender el edificio como un mueble en su relación con el cuerpo, como si de un traje a medida se tratara.

Muebles en el paisaje

Las casas Citrohan, concebidas sin lugar específico podrían ocupar el territorio como si de objetos a escala urbana se trataran, como autobuses que se parquean y conforman una porción urbana, su movilidad hipotética les permite además ser reconocidas por el propio arquitecto más como máquinas que como inmuebles en el sentido estricto de la palabra.

[...] La casa en serie *Citrohan* (para no decir Citroën). Expresado de otro modo, una casa como un auto, concebida y provista como un ómnibus o una cabina de barco. [...]. Es preciso [...] considerar la casa como una máquina de habitar o como una herramienta. [...]. Hay que enorgullecerse de tener una casa práctica como una máquina de escribir. (LeCorbusier, 1964).

Esta concepción del edificio como un objeto lo dota de un nivel de independencia al sitio de ubicación final inédito hasta entonces, no sólo se pretendía que la casa construye como una máquina, un auto o un barco, sino que esta ocupa el territorio, que pudiera ser dispuesta a partir de unas premisas generales con respecto al suelo, separándose de éste con los *pilotis*, al sol y a los vientos, situación que en últimas redundaría en la posibilidad de que todo el mundo pudiera acceder a una casa digna, acorde con su época y correctamente emplazada, así, Le Corbusier muestra la casa *Citrohan* ubicada en la ciudad o al borde del mar y con el tiempo experimentó la manera de agruparla con otras como en el barrio de *Pessac* o como la agrupación hipotética que propone de las casas tipo *Savoya*.

Igualmente el Pabellón Suizo para la ciudad universitaria de París está pensado para estar ubicado de manera libre en el territorio, los *pilotis* de concreto posibilitan la aparición de un suelo ideal más elevado que el suelo natural, sobre el que se apoya una estructura metálica que a la larga será el soporte físico del espacio ocupado y que más tarde en la Unidad de Habitación de Marsella será metaforizado con la imagen del botellero, donde la estructura recibe a posteriori las células prefabricadas que soportará que como piezas de Lego podrían ser combinadas hasta tal punto que, a pesar de la serialización de la partes, lograría un nivel de complejidad sólo comparable con una porción de ciudad decantada por los años, demostrando la condición mobiliaria de su propia construcción. 33 tipos de célula habitacional, comercios, servicios comunes, entre otros son posibles gracias a la libertad de entender una célula como un objeto montable y desmontable, como un mueble.

Cercanía al cuerpo

Justo después de la construcción de la Unidad de Habitación de Marsella, Le Corbusier concebiría El Cabanon en Cap Martin, que como una suerte de condensador de la estrategias que entre el mueble y el espacio se han venido revisando hasta aquí posibilita la cohabitación de actividades de manera simultáneas, gracias a dispositivos que lo optimizan a tal punto que se logra un alojamiento en 16 m² y que a partir de estos dispositivos y de la misma construcción de la arquitectura define y crea campos espaciales diferenciados.

Pero además este proyecto evidencia un aspecto que atravesó toda la obra de Le Corbusier y es la relación del espacio con el cuerpo a través de los muebles, aunque podría suponerse como evidente esta situación en muchos de los proyectos vistos anteriormente, es este el que lleva ese contacto al paroxismo, el espacio del Cabanon fue concebido a partir de las medidas del *Modulor*, logrando tal cercanía al cuerpo que se desdibuja la posición mediadora de los muebles entre ambos.

[...]. El inevitable, por sus dimensiones, continuo espacial se fragmenta en pequeños ambientes apenas insinuados con una precisa definición funcional. Las paredes se conciben como superficies mutables que dan lugar al mobiliario característico, muebles que se integran en la arquitectura y definen el espacio y sus propios límites. Cama-, armario y mesa parecen protuberancias especializadas que forman parte de lo inmueble más que de lo mueble como sistema independiente. [...] (Barahona, 2011).

El Cabanon es una mueble-casa, porque es un espacio donde todo está al alcance de la mano, como un vestido hecho a medida y como tal se toca con el cuerpo, la condición mobiliaria de esta casa se acerca a la concepción que se hizo en el primer capítulo del muro-mueble, pero esta vez, el espacio es un solo muro-útil y como tal corresponde a una alianza entre una parte fija y ahuecada, en este caso más bien horadada, el muro y otra parte móvil, dinámica: el mueble.

Pero la serialización de la vida cotidiana llegó primero a Estados Unidos, y eso lo sabían bien los arquitectos europeos, cuando Le Corbusier planteaba sus casas en serie *Citrohan*, armadas como un auto, entendidas como máquinas para habitar, en Estados Unidos ya había desarrollos para que las casas literalmente recorrieran el país, casas rodantes que como los autos, salían de la línea de montaje y se anclaban al auto, ahora, el exterior claramente industrial, maquínico, compaginaba armoniosamente con un interior tecnológicamente sofisticado, cuyas piezas, como en El Cabanon eran inseparables del armazón principal, los *caravanna* norteamericanos representa el paroxismo en la relación arquitectura mueble, porque se ubica en el límite de la condición entre ambos, es arquitectura, porque se puede habitar, porque su primera esencia es espacial, mueble porque su otra esencia es la movilidad a dos escalas, territorial y objetual.

Entender el edificio como un objeto en el paisaje, como una máquina o como un traje hecho a medida mostró el alto grado de importancia que los arquitectos le dieron al problema del mueble en la modernidad y dará pie a futuros cuestionamientos que seguramente harán que esto no termine aquí.

Conclusiones, a manera de tránsito

Sería impreciso decir que este trabajo presenta conclusiones definitivas al respecto de las relaciones entre muebles y espacio en la vivienda moderna, más bien, a manera de tránsito hacia una investigación más profunda, se mencionarán algunos aspectos que este trabajo revela.

A partir de la hipótesis principal del trabajo podría decirse que con estos espacios estructurados por muebles, la arquitectura moderna se remonta a aquellas arquitecturas primitivas donde muebles y espacio forman un todo y los objetos que acompañan las acciones humanas se comportan como columnas que soportan la estructura, si se suprimieran los muebles estos espacios se desintegrarían, no sería posible que siguieran cumpliendo el rol que se le ha asignado, en esto radica el carácter estructural del mueble en la arquitectura moderna.

Así, desde la simple acción de darle espesor a un muro para aliarlo con un mueble, hasta construir todo el espacio de la casa dentro de este muro a partir de muebles, la arquitectura moderna sentó un precedente esencial en la manera en que el espacio de la casa se entiende hasta hoy: cohabitaciones de actividades simultánea y sucesivamente, entre interiores, entre el adentro y el afuera o el arriba y el abajo, optimización del espacio, definición del espacio como lugar de los acontecimientos de la vida y la casa entendida toda como un mueble, son temas que más que estar concluidos plantean otra mirada del espacio de la arquitectura moderna que merece ser revisada con más detenimiento en otras latitudes, donde su influencia pudo ser más drástica referencias estas que reforzarán la idea de inseparabilidad entre espacio y mobiliario que se ha desarrollado en este momento, que ha abierto otras interpretaciones y ha permitido ver la arquitectura moderna desde otra perspectiva.

Pero, aunque estas reflexiones puedan tener algún valor histórico lo que más interesa es su valor proyectual, es decir, lo que queda a los arquitectos tras conocer estas estrategias para su acercamiento a problemas del espacio contemporáneo. ¿Será pertinente hoy aplicar estos procedimientos espaciales? ¿Qué de esta manera de entender el espacio se ha perdido o puede recuperarse? Serían posibles preguntas que quedan tras este trasegar por el espacio de la vivienda moderna visto desde los muebles que lo definen y estructuran. Este trabajo más que una conclusión lo que pretendió fue abrir el camino para futuras investigaciones sobre la esencia de la estructura espacial de la arquitectura moderna, subyacente en los muebles.

Bibliografía

- Frankl, P. (1981). *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura, el desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Argan, G. C. (1965). *Proyecto y Destino*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Evans, R. (2005). *Figuras, Puertas y Pasillos*. En R. Evans, Traducciones (págs. 71-107). Madrid: Pre-textos.
- Loos, A. (1972). *Ornamento y Delito y Otros Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Loos, A. (1984). *Dicho en el vacío*. Valencia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia.
- LeCorbusier. (1958). *L'Art décoratif d'Aujourd'hui*. París: Les éditions G. Cres et Cie.
- LeCorbusier. (1964). *La Ville Radieuse*. París: Vincent Freal et Cie.
- LeCorbusier, & Pierrejeu, F. (1979). *La casa del Hombre*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.

- LeCorbusier, & Jeanneret, P. (1946). *Oeuvre Complete*. Ginebra: Les Éditions d'Architecture.
- Espiguel, C. (2007). *Heroínas del Espacio, mujeres arquitecto en el movimiento moderno*. Buenos Aires: Nobuko.
- Cacciari, M. (1989). *Adolf Loos y su ángel*. En A. Pizza, *Adolf Loos* (págs. 112-113). Barcelona: Stylos.
- Baudrillard, J. (2003). *El Sistema de los Objetos*. Mexico D.F.: Siglo XXI editores.
- Quetglas, J. (2001). *El Horror Cristalizado, Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar.
- Ábalos, I. (2000). *La Buena Vida, visita guiada por las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LeCorbusier. (1964). *Hacia una Arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- Barahona, M. (N/A de N/A de 2011). *Simulacros Domésticos en el Último Le Corbusier*. Recuperado el 23 de 09 de 2011, de miguelbarahona.es: <http://miguelbarahona.es/DI182-report%20lecorbusier-F.pdf>
- Evans, R. (2005) *Figuras Puertas y pasillos*. Editorial Pre-Textos.

Abstract: Although usually modern architecture from formal, bearing and fixed structures, structures that define, relate and separate indoor and outdoor spaces, has been studied and understood, this paper proposes to hypothesize that much of modern domestic space is defined by soft structures, furniture, sliding and folding panels,

carpets, curtains, etc. in some buildings of modernity they are essential to understanding their spatial structure.

Keywords: Architecture - Spatial structure - Furniture - Furniture - Housing.

Resumo: Ainda que geralmente estudou-se e entendido a arquitetura moderna a partir das estruturas formais, portantes e fixas, estruturas que definem, relacionam e separam os espaços interiores e exteriores, este trabalho propõe-se formular como hipótese que grande parte do espaço doméstico moderno está definido por estruturas suaves: móveis, painéis corredizos e dobrável, tapetes, cortinas, etc. que em alguns edifícios da modernidade são imprescindíveis para entender sua estrutura espacial.

Palavras chave: Arquitetura - Estrutura espacial - Mobiliário - Móveis - Moradia.

(*) **John Arango Flórez**. Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, Especialista en Estudios Urbanos de la Universidad Eafit en Medellín y Magister en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. Este texto corresponde a la sustentación de su tesis de Maestría, presentada en 2012 y que recibió la distinción laureada por parte del jurado.

Los objetos públicos como convenios sociales

Diana Castelblanco (*)

Actas de Diseño (2017, marzo),
Vol. 22, pp. 229-234 ISSN 1850-2032.
Fecha de recepción: septiembre 2012
Fecha de aceptación: julio 2014
Versión final: noviembre 2016

Resumen: A pesar de la especialización del conocimiento en muchas de las áreas académicas que se ocupan de los estudios urbanos, existe una notable preocupación por hacer un análisis de la ciudad que rompa con las formas convencionales del trabajo multidisciplinario, para derivar en un análisis desde las teorías de la complejidad, de los sistemas o de los estudios culturales, entre otras. Tales orientaciones se discuten a partir de autores como Maturana, Bachelard, Marc Augé, Heidegger, Guatari, quienes son citados frecuentemente ante la necesidad de pensar las transformaciones suscitadas por los procesos de modernización de las ciudades. El presente documento se propone indagar sobre las reflexiones contemporáneas que, desde el Diseño, se aproximan a tal propósito de pensar la ciudad y en especial pensar los asuntos del desarrollo desde una perspectiva política y social de la cultura material.

Palabras clave: Diseño - Sociedad - Cultura material - Ciudad - Espacio público.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en pp. 233-234]

El diseño concebido como la acción por la cual el ser humano modifica su entorno para adaptarlo a las múltiples y cambiantes maneras de asumir conceptos como necesidad, expectativa, valor o utilidad y resolverlos desde artefactos (materiales o inmateriales), es una de las expresiones más frecuentes para representar nuestra humanidad en la sociedad moderna. El diseño es una

representación social que le da cabida al campo concreto de las emociones, la memoria histórica y la creación de relaciones donde nos reconocemos como seres humanos. El objeto como artefacto representa, dentro de dicha sociedad, además de los múltiples desarrollos productivos y tecnológicos que acaecen bajo el manto de la globalidad, la hibridación de conocimientos que necesariamente